

Compte rendu

Ouvrage recensé :

ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, préface de Robert Abirached, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 430 p.

par Lucie Robert

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 41, 2007, p. 189-192.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041679ar>

DOI: 10.7202/041679ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel. Portrait d'un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, préface de Robert Abirached, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 430 p.

Dans l'histoire du théâtre au Québec, le nom de Léon Chancerel reste mal connu, car assimilé depuis l'aventure des Compagnons de Saint-Laurent à celui d'Henri Ghéon, apparaissant comme son disciple ou plutôt son successeur, c'est-à-dire celui qui est venu après. Dans l'histoire du théâtre français, le nom de Chancerel est encore plus mal connu. On se rappelle qu'il fut un disciple de Copeau et, avec Ghéon, il reste identifié au renouveau du théâtre chrétien qui marque les années 20 et 30. Or, le théâtre chrétien n'a généralement pas bonne presse. On le trouve rétrograde, en retard sur son temps, étranger à la modernité et même à tout modernisme. L'expérience des Compagnons de Saint-Laurent, dont on sait la dette envers Chancerel, nous a toutefois appris que l'histoire n'était pas si simple. Il valait sans doute la peine d'y revenir. La biographie de Léon Chancerel que publie Maryline Romain est la première étude d'ensemble à paraître sur ce personnage, 60 ans après celle qu'avait publiée à Montréal Jean Cusson [*Un réformateur du théâtre : Léon Chancerel*, Montréal, Fides, 1942], seul autre ouvrage sur le sujet, mais publié avant la mort du personnage, et certainement pas de l'envergure de celui-ci.

Du point de vue de la biographe, Maryline Romain, et de son préfacier, Robert Abirached, le rôle de Léon Chancerel dans l'histoire du

théâtre français au XX^e siècle est capital, d'une part, parce qu'il fut, « sur le terrain, l'ouvrier [...] de la réforme voulue par le fondateur du Vieux-Colombier » (p. 9) et, d'autre part, par le rôle qu'il a joué dans le renouveau du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Et qui se souvient encore qu'il fut l'éditeur, en français, de *Ma vie dans l'art de Stanislavski* (dès 1929), dont il contribua aussi à diffuser les idées? Ou encore qu'il créa la *Revue d'histoire du théâtre* (1948)? L'auteure a privilégié l'approche biographique parce que l'étude qu'elle propose vise à reconstituer une démarche dont l'essentiel se déroule sur le terrain de la pratique plutôt que celui des idées et enjeux théoriques. La biographie ne cherche donc pas à saisir l'unité d'une vie, – et peu de cas est d'ailleurs fait de la vie privée –, mais bien une trajectoire entièrement motivée par le travail et l'engagement. C'est l'œuvre de l'animateur, la manière dont il parvient à matérialiser les idées du Vieux-Colombier et la réforme souhaitée du théâtre, la manière dont il les fait vivre aux comédiens et au public, qui importe.

Au sortir de ses études, Chancerel amorce une carrière d'écrivain dans laquelle il connaît un certain succès. Il découvre le Vieux-Colombier tardivement, en 1921, et collabore étroitement avec Jacques Copeau. Là, comme dramaturge, – il en a déjà la pratique, bien que le mot n'existe pas encore –, il s'initie à la recherche historique et au travail d'érudition, puis il suit Copeau en Bourgogne, dans le premier cercle des Copiaus. Il n'y reste qu'une année après laquelle, de retour à Paris, il tente quelques brèves expériences à l'opéra, au

Théâtre des Champs-Élysées, mais il renonce bientôt au théâtre commercial et professionnel pour se tourner résolument vers les amateurs et le théâtre communautaire. C'est sans doute le choix décisif de la carrière de Chanceler qui, comme les autres réformateurs du théâtre en ce début de XX^e siècle, tente de retrouver, au-delà de ce qu'il est devenu, la fonction originelle du théâtre : « Comme Craig, Copeau ou Ghéon, Chanceler souhaiterait un retour à ce théâtre mythique, quand "jouer la comédie était déjà un art mais n'était pas encore devenu une profession" » (p. 196).

En 1929, il fonde la Compagnie des Comédiens Routiers, une troupe associée au mouvement scout, doublée d'un Centre d'information et de diffusion (qui devient le Centre d'études et de représentations dramatiques en 1935) et d'une école de formation dramatique. Chanceler s'inspire des cirques ambulants et des théâtres forains, du Molière des premières années, des Copiaus aussi, dont il prolonge ainsi l'expérience. Sous sa férule, les Comédiens Routiers proposent un théâtre communautaire et anti-naturaliste, populaire et décentralisé. Ainsi forment-ils une troupe permanente, où l'anonymat est de rigueur et où toutes les tâches sont réparties équitablement entre les membres. L'acteur est le fondement de ce théâtre, qui exige la mise sur pied d'un programme de formation rigoureux fondé, comme celui de Copeau, sur la formation corporelle (mime, improvisation, travail de la voix et de la mémoire, utilisation du masque). La scène est dépouillée de tout ce qui l'encombre; la musique, le plus souvent réduite à la batterie et aux ondes Martenot, accompagne la voix. Le répertoire, mélange de truculence et

de poésie, conjugue « un répertoire sacré de célébrations, lié aux fêtes liturgiques, et un répertoire profane diversifié qui plonge ses racines dans la farce et la *commedia dell'arte* » (p. 183), que Chanceler adapte en petit format. Il s'agit là d'un refus du répertoire moderne auquel, croit-il, ses comédiens ne sont pas préparés. Il n'y viendra que tardivement et avec la plus grande prudence.

À cette volonté de renouveler le théâtre par l'acteur, Chanceler joint une volonté tout aussi puissante de renouveler le théâtre par son public. Pour lui, le théâtre ne se dissocie pas de l'action sociale, bien qu'il ait toujours refusé de faire un théâtre « populaire » au sens d'un théâtre de masse, d'un théâtre politiquement engagé ou de l'agit-prop, qui commencent précisément à se développer en France à cette époque. Faire un théâtre pour le peuple, de son point de vue, engage les comédiens à aller vers le public, là où il se trouve, en banlieue ou en province (les Comédiens Routiers tirent ainsi profit de l'immense réseau des scouts de France), en maintenant des prix accessibles (Chanceler connaît d'éternelles difficultés financières) et en ayant recours à des thèmes fédérateurs, simples et universels, mais pas moins dotés d'expression poétique, qui intègrent le théâtre à l'espace public. Célébrations religieuses, fêtes populaires et civiques sont autant d'événements qui encadrent l'activité théâtrale et qui favorisent la communion du groupe social. À la différence de Ghéon et de Brochet, Chanceler se défend bien de faire un théâtre chrétien, bien que, en homme de droite, ses réseaux restent essentiellement catholiques. De même, il se défend d'adhérer à tout programme politique,

tirant aussi bien profit des politiques culturelles du Front populaire, qui favorisent l'unité nationale, que de celles des premières années du gouvernement de Vichy, qui favorisent les activités dédiées à la jeunesse. L'histoire des Comédiens Routiers, toutefois, n'est pas à l'abri des crises internes, notamment en 1935, quand plusieurs comédiens, qui aspirent à une carrière professionnelle et à un répertoire plus moderne, quittent la troupe avec fracas. Réfugié à Toulouse pendant la guerre, Chancerel tente de reproduire l'expérience, mais les circonstances ne le permettront pas. De cette aventure, subsiste une génération d'acteurs, parmi lesquels Jean Dasté.

À la fin des années 30, les Comédiens Routiers avaient déjà envisagé de produire un théâtre destiné à la jeunesse. Chancerel avait même créé le Théâtre de l'Oncle Sébastien (1935), où il avait mis au point son personnage de Jean-Sébastien Congre, un vieux garçon grincheux et érudit, mais sympathique. Après la guerre, le théâtre pour jeunes publics devient le centre de ses préoccupations et il l'envisage sous trois angles : « l'éducation de la jeunesse, la renaissance des pratiques dramatiques dans la société, la création des théâtres artistiques pour l'enfance » (p. 233). Au théâtre pour enfants qui se joue alors en France – d'une part le guignol, le cirque et les théâtres d'ombre et, d'autre part, le Théâtre du Petit Monde, plutôt mièvre, utilisant des acteurs enfants dressés à séduire un public adulte – il oppose un théâtre exigeant, à la fois divertissant et didactique, qui mise toujours sur les canevas de la commedia dell'arte, mais qui sera joué par les adultes. Son programme, inspiré des expériences menées en Europe de l'Est, conjugue à la fois la création, la

diffusion (spectacles en tournée, dans les écoles) et la formation, qui passe par la création de cours réguliers, la recherche pédagogique et la publication de manuels et de revues. Pendant 30 ans, Chancerel va travailler à imposer en France une telle conception du théâtre pour jeunes publics. Il médite ainsi la création d'un Théâtre national pour l'enfance subventionné par l'État puis, en 1957, il fonde l'Association des amis du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, agréée par le ministère de l'Éducation nationale, laquelle devient en 1962 l'Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (AJEJ) dotée d'une revue, *Théâtre, enfance et jeunesse*. Ses efforts conduisent à la fondation, en 1965, de l'Association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (ASSITEJ), dont le premier congrès international a lieu à Paris l'année même. La séance d'inauguration, qu'il préside, sera sa dernière apparition publique. Il meurt en novembre 1965.

S'étant familiarisé dès l'expérience du Vieux-Colombier avec l'analyse et l'histoire du théâtre, pratiquant l'adaptation des canevas de la commedia dell'arte, des mystères, farces et arlequinades, mais écrivant aussi pour ses comédiens, Chancerel laisse derrière lui une œuvre importante, composée d'une cinquantaine de textes dramatiques, pour la plupart inédits, et d'une dizaine d'ouvrages de nature historique et pédagogique, qui laissent voir l'étendue de son érudition et la qualité de sa plume. Or, cette érudition de même que l'intérêt pour la recherche historique qui la sous-tend forment sans aucun doute un troisième volet essentiel à la démarche de Chancerel, et l'on voit clairement, en cette matière, qu'il vise la diffusion du théâtre et la formation

dramatique, mais aussi l'institution de la mémoire théâtrale. En 1932, il avait contribué à fonder la Société d'histoire du théâtre. À la Libération, Jovet, son président depuis 1938, avait entrepris de lui donner un nouvel essor et « de faire d'une société d'érudits un carrefour pour les amateurs et les professionnels du théâtre » (p. 340). En 1947, Chancerel succède à Max Fuchs comme secrétaire de l'association et transforme le *Bulletin de la Société des historiens du théâtre* (qui avait cessé de paraître sous l'Occupation) en *Revue d'histoire du théâtre*, « à la fois plus prestigieuse et moins élitiste » (p. 340), et qui, encore aujourd'hui, contribue à l'histoire du théâtre et des arts du spectacle. De même, dans les dernières années de sa vie, Chancerel est devenu un personnage à qui l'on fait appel pour des cours, des émissions de radio, des jurys, des sociétés. Au moment de sa mort, plusieurs travaux et projets restent en suspens, mais il aura eu le temps de jouer un rôle décisif dans la création de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (1955), puis de l'Institut international pour la recherche théâtrale de Venise (1957). On peut regretter la part congrue accordée par la biographe à cette partie du travail de Chancerel. L'analyse des textes, de l'orientation des recherches, des choix institutionnels opérés reste à faire.

Dans cette omission même, l'on saisit mieux l'objectif premier de la biographe, qui considère le travail de Chancerel comme le chaînon manquant entre l'énoncé (par Appia, Craig, Copeau et Stanislavski, surtout) des idées et des principes à l'origine du théâtre moderne et leur institution par l'expérimentation, sur le terrain, des formes concrètes de ce théâtre de même que par la formation d'une mémoire

collective. Il reste du personnage l'image d'un homme têtu et passionné, résistant à la commercialisation de l'art comme à la transformation des rapports sociaux sous l'effet de l'industrialisation, un homme entièrement engagé dans le renouvellement du théâtre en France au XX^e siècle, porté par un idéal avant tout esthétique, mais d'une esthétique mise au service du communautaire et de l'action sociale. Homme de terrain avant tout, il n'a guère laissé d'écrits programmatiques, mais il a formé une génération d'acteurs et fondé un ensemble d'institutions qui portent toujours la marque de ses ambitions.

Lucie Robert

Centre de recherche interuniversitaire sur
la littérature et la culture québécoises

(CRILCQ)

Université du Québec à Montréal